Deux suppliantes en quête d'un mythe

MARC-ANTOINE CLAIVAZ

AFIN D'ILLUSTRER LES NUANCES DES MULTIPLES SENTIMENTS DÉVELOPPÉS DANS CERTAINS MYTHES, LES PEINTRES SUR VASES DE L'ANTIQUITÉ GRECQUE ONT CHERCHÉ À EXPRIMER PAR L'IMAGE CERTAINS CONCEPTS COMPLEXES, JUSQUE-LÀ TRANSMIS UNIQUEMENT PAR LA PAROLE OU PAR L'ÉCRITURE. CECI EST LA BASE MÊME DE TOUTE PENSÉE ICONOGRAPHIQUE : REMPLACER L'ORALITÉ ET L'ÉCRIT PAR L'IMAGE.

1 a Cratère à volutes du Musée d'art et d'histoire de Genève (cat. n° 1). Face B, avec la scène dionysiaque.

Le cratère à volutes aux suppliantes du Musée d'art et d'histoire[1]

Parmi les nombreux vases illustrés des collections grecque et italiote du Musée d'art et d'histoire, il en est un que l'on peut admirer dans la salle dite « grecque » et dont le mythe représenté reste discuté. Son étude mérite donc d'être relancée ici en faisant le point sur l'état de la question.

Il s'agit d'un cratère à volutes produit à Tarente, en Apulie, région correspondant aux Pouilles actuelles, dans le sud de l'Italie. Ce magnifique vase funéraire monumental[2] (n° 1 et fig. 1) était destiné à orner la tombe d'une défunte ou d'un défunt apulien. Sa forme et son décor sont d'une qualité remarquable et d'une grande finesse, ce qui en fait le fleuron de la collection apulienne de l'institution.

L'œuvre, auparavant conservée dans une collection privée dont l'origine remonte, selon les informations transmises, à 1840[3], intégra le musée en 1982.

À l'exception de la base et du pied, la surface du vase est richement ornée d'un décor peint qui comporte deux champs bien distincts : le col et la panse. Le col présente, sur les deux faces, une tête féminine sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales avec, sur la face B, également des palmettes. Quant à la panse, elle montre, sur la face A, une scène mythologique à onze personnages – sur l'identification

1 b Cratère à volutes du Musée d'art et d'histoire de Genève (cat. n° 1). Face A, avec la scène des suppliantes.

desquels nous reviendrons plus bas. Sur la face B est représentée une scène de type dionysiaque incluant huit protagonistes, soit, de haut en bas et de gauche à droite : Pan, Éros et une ménade au registre supérieur ; une ménade et Dionysos au registre médian ; et enfin, deux satyres et une autre ménade au registre inférieur. Les deux côtés du vase sont ornés d'un entrelacs de palmettes, tandis que des frises de motifs ornementaux variés encadrent les scènes historiées de la panse, ainsi que le col et l'embouchure du vase.

La forme classique de ce cratère présente des proportions équilibrées. Les volutes, moulées et rapportées, sont appliquées au col et le dépassent, allongeant ainsi la silhouette du vase. Chacune d'elles s'appuie sur deux colonnettes reliées par une boucle, et dont l'extrémité, en forme de col de cygne, repose sur l'épaule du vase.

Le peintre du vase

Le style du peintre qui illustra ce vase a permis de l'identifier : il s'agit du peintre de Bari 12 061[4], l'un des précurseurs du peintre de Darius, ce dernier étant la référence en matière de décor sur vases dans la région apulienne. Selon le tableau chronologique établi par A. D. Trendall et A. Cambitoglou, ce peintre faisait partie d'un groupe à l'œuvre entre 345 et 310 av. J.-C. environ[5]. Cette datation peut être affinée en tenant compte du début de la carrière du peintre de Darius, qui se situe vers 340 av. J.-C.[6]

L'activité du peintre de Bari 12'061 se place donc dans les années 345 à 340, bien qu'il ne fasse aucun doute que celle des précurseurs du peintre de Darius ne se soit pas arrêtée net lorsque ce dernier a commencé sa carrière, et qu'il y eut forcément des chevauchements dans leurs productions respectives.

Une iconographie énigmatique

Les vases apuliens, qui décoraient les tombes, étaient ornés de trois types de scènes : scènes de la vie quotidienne, funéraires ou mythologiques. Celle figurée sur la face A de notre cratère à volutes fait partie de cette dernière catégorie. Mais alors, quel est le mythe représenté ? Pour tenter de déchiffrer l'iconographie particulièrement rare et élaborée mise en œuvre ici, il convient tout d'abord de définir le noyau de la scène, et d'en écarter les éléments additionnels.

Au registre supérieur de la face A sont figurées cinq divinités, dont quatre aisément identifiables. On reconnaît ainsi, de gauche à droite, Artémis, debout, armée de deux lances et d'un arc, portant un carquois sur son épaule ; son frère jumeau, Apollon, assis face à elle, tenant une branche de laurier et une phiale, alors que son arc, ses flèches et son carquois gisent à terre ; Aphrodite, assise elle aussi, s'abritant sous un parasol et tenant un *iynx*[7] ; le jeune Éros volant en direction de sa mère, un alabastre et une couronne à la main ; et, fermant la scène par sa position assise tournée vers la gauche, une déesse identifiée comme étant Peithô[8], compagne d'Aphrodite, personnification de l'amour-passion et de la persuasion, soutenant une phiale. Enfin, un bucrane votif orné d'une petite guirlande, ainsi que deux rosettes et deux étoiles décorent l'arrière plan.

Le registre inférieur comprend pour sa part six personnages. Deux d'entre eux encadrent la scène principale, elle-même composée de deux hommes s'avançant vers deux femmes assises.

De la gauche un jeune homme se dirige vers les femmes. Il est vêtu d'un himation qui enveloppe entièrement son bras gauche, recouvrant même la main, et porte des bottes. Il est coiffé d'un casque du type *pilos*[9]. Comme arme, il arbore une épée, tandis qu'un fourreau, attaché par un baudrier, pend à son flanc gauche.

Il est en train de dégainer son épée, tendant sa main gauche, enveloppée dans son himation, en direction des deux jeunes femmes assises au centre de la composition. Ce geste, lorsqu'il est dirigé vers une suppliante, indique généralement que l'homme va la saisir par la chevelure, ce qui annonce une fin plutôt tragique. Tel n'est pas le cas ici, la main du jeune homme étant enveloppée dans son vêtement. L'a-t-il fait afin de se protéger contre une éventuelle attaque, palliant ainsi l'absence de bouclier, ou en signe de respect face au caractère sacré de la suppliante ?

La position générale du torse et des jambes du jeune homme, qui évoque un mouvement rapide vers la droite, est similaire, mais inversée, à celle de l'homme barbu à l'opposé de la scène.

Les deux jeunes femmes sont assises sur un autel, ce qui permet de les identifier comme des suppliantes demandant grâce. Parées de costumes et de bijoux quasiment identiques, elles se ressemblent. Elles sont vêtues d'un chiton et d'un himation, et portent des chaussures. Les cheveux des suppliantes, bien que longs et noirs dans les deux cas, sont apprêtés différemment : la jeune fille de droite les porte détachés, tandis que l'autre les a relevés en un chignon serré dans un *cécryphale*[10]. Ces coiffures sont agrémentées d'une chaîne de perles dont les extrémités, terminées par une houppe, retombent sur leurs épaules. La femme de droite porte, en plus, un diadème[11]. Comme bijoux, les deux jeunes femmes ont chacune un collier à deux rangs, un bracelet double et des boucles d'oreilles. Toutes deux se tiennent enlacées : la jeune fille de gauche passe son bras gauche derrière le dos de sa compagne, alors que celle-ci pose sa main sur l'épaule gauche

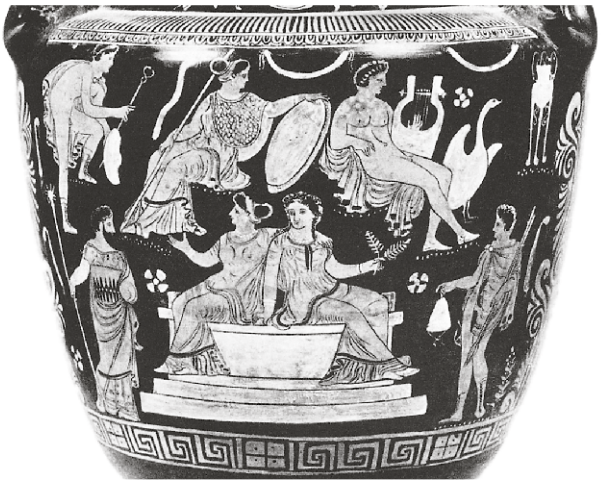
de sa voisine. Elles ont leur visage tourné vers la gauche en direction du jeune homme tirant son épée. La femme de droite tient une branche de laurier, attribut typique des suppliants, hommes ou femmes ; celle de gauche vient de lâcher la sienne, soit parce qu'elle est effrayée, soit parce qu'elle veut faire un geste de supplication : sa main est encore ouverte et la branche est en train de tomber à terre. Le geste de la main ouverte est considéré comme un geste de supplication adressé à un agresseur potentiel ou à une personne susceptible de venir au secours du suppliant ou de la suppliante. Seule la femme de gauche fait ce geste : sa main droite est tournée vers l'extérieur en direction du jeune homme. La question est de savoir si ce geste de supplication s'adresse à un bourreau potentiel, pour lui demander grâce, ou s'il est destiné à un défenseur, en guise d'appel au secours.

Le second protagoniste masculin de la scène principale se trouve à droite des deux suppliantes et se dirige vers elles, faisant écho à la figure du jeune homme ; doté d'une abondante chevelure bouclée, il est barbu, ce qui le caractérise comme un homme d'âge mûr. L'himation, qu'il porte enroulé autour de ses bras, laisse apparaître son corps nu, sans chaussure ni botte. De sa main gauche, il tient un sceptre surmonté d'un oiseau blanc aux ailes déployées reposant sur une sphère ; sa base est en blanc rapporté, ainsi que les anneaux placés le long du manche. Ce dernier attribut indique clairement qu'il s'agit d'un roi. Ayant tiré son épée hors du fourreau, lui aussi s'avance rapidement vers le groupe féminin du centre de la composition. Dans sa précipitation, il n'a pas pris le temps de s'emparer de son bouclier, qui gît à ses pieds.

Deux personnages encadrent cette scène principale. À gauche est représenté le dieu Pan, reconnaissable à ses cornes ; accoudé à une stèle, celui-ci tient un *lagobolon*[12] et une phiale, tandis que son himation pend à son flanc gauche. Il assiste à l'action sans y participer, attitude qui le rapproche des divinités du registre supérieur, qui n'interviennent pas dans l'action qui se déroule en dessous d'elles.

La dernière figure, qui clôt la scène sur la droite, est celle d'un jeune homme debout, immobile, vêtu d'une chlamyde retenue par une fibule, d'un casque[13] et de bottes ; une lance dans la main gauche, il pointe deux doigts de l'autre main en direction des deux suppliantes. Son apparence et ses vêtements le lient au jeune protagoniste figuré à gauche des deux suppliantes : sans doute faut-il le considérer comme un compagnon du jeune homme en action[14].

Si nous passons à l'étude des éléments du décor, plusieurs indices nous permettent de situer le lieu où se déroule la scène principale. Tout d'abord, à gauche, la stèle sur laquelle s'appuie Pan. Puis, au centre, l'autel sur lequel ont pris place les deux suppliantes, décoré d'une guirlande végétale tombée au sol, et d'où pendent trois *pinakès*[15]. Derrière l'autel se dresse une colonne ionique sur laquelle repose un cratère à volutes qui constitue, en quelque sorte, une mise en abyme du récipient de même forme en terre cuite. Colonne et cratère relient graphiquement le niveau humain et le niveau divin, mettant les deux mondes en relation. Enfin, entre Artémis et Apollon se trouve un bucrane orné d'une guirlande de perles se terminant en houppe à chaque extrémité. L'ensemble de ces éléments identifie le lieu comme sacré. Selon la coutume des Anciens, lorsque quelqu'un cherchait refuge dans l'enceinte d'un sanctuaire ou d'un temple ou, mieux encore, sur un autel, on lui accordait, si ce n'est la vie sauve, tout au moins un temps de répit. Il arrivait toutefois, comme lors du sac de Troie, que cette coutume ne soit pas respectée et que des hommes armés s'introduisent dans les lieux sacrés pour commettre leurs exactions, arrachant suppliants et suppliantes à leur asile.



PAGE DE GAUCHE
2 Cratère à volutes du Musée Jatta, Ruvo (cat. n° 2), détail.

3 Amphore du Musée de l'Hermitage, Saint-Pétersbourg (cat. n° 3), détail.

CI-CONTRE
4 Cratère à volutes déposé au MAH (Hellas et Roma ; cat. n° 4), détail.

5 Cratère à volutes déposé au MAH (coll. privée ; cat. n° 5), détail.

Un corpus restreint pour un mythe spécifiquement apulien

Christian Aellen, dans sa courte mais remarquable étude consacrée à ce cratère[16], l'a rattaché à un ensemble préexistant composé de trois vases ayant le même sujet iconographique, auquel il a joint deux autres cratères à volutes ainsi qu'un relief. Depuis son étude datée de 1986, trois vases, faisant tous partie de collections privées, ont pu être rattachés à ce corpus, car ils présentent la même scène principale, composée de deux suppliantes assises sur un autel, au centre, entourées d'un jeune homme et d'un homme d'âge mûr.

Le corpus initial de trois vases a été formé au fur et à mesure de leurs découvertes respectives. Le premier est un cratère à volutes conservé à Ruvo (n° et fig. 2), en Italie ; le deuxième, une amphore, aujourd'hui à Saint-Pétersbourg (n° et fig. 3), en Russie ; et le troisième (n° et fig. 4) un cratère à volutes appartenant à l'association Hellas et Roma en dépôt dans notre institution.

Christian Aellen a ajouté à cette liste quatre objets : le cratère à volutes de notre musée (n° et fig. 1), celui d'une collection privée en dépôt dans notre institution (n° et fig. 5), et celui conservé dans une collection privée à Emblem (n° et fig. 6), en Belgique ; le relief, enfin, se trouvant à Princeton[17] (n° et fig. 7), aux États-Unis d'Amérique.

Enfin, ce corpus est encore enrichi – en l'état actuel des découvertes archéologiques – par trois vases : deux publiés en 1994, soit une amphore (n° et fig. 8) et un cratère à volutes (n° et fig. 9) en possession de collectionneurs privés, et un

cratère à volutes également en mains privées mais déposé dans notre institution[18] (n° et fig. 10). L'apport de ces trois vases élargit la thématique et permet donc de faire avancer cette recherche. Relevons que, sur les neuf vases mentionnés ci-dessus, quatre se trouvent au Musée d'art et d'histoire[19].

Ces vases présentent tous la même scène, mais avec certaines variantes, différences, manques et/ou ajouts. Notons ainsi l'aspect statique des personnages du vase n° 2 (fig. 2), la position de dos du jeune homme sur le vase n° 8 (fig. 8), la présence d'une vieille femme – une prêtresse, reconnaissable à la clef du temple qu'elle porte sur l'épaule – sur le vase n° 3 (fig. 3), et celle d'une jeune femme debout sur le vase n° 5 (fig. 5).

Quatre vases comportent également, à l'instar de notre pièce, un registre supérieur divin. Sur le cratère à volutes de notre institution (n° et fig. 1) on voit, rappelons-le, Artémis, Apollon, Aphrodite, Eros et Peithô au registre supérieur, mais également Pan, au registre inférieur.

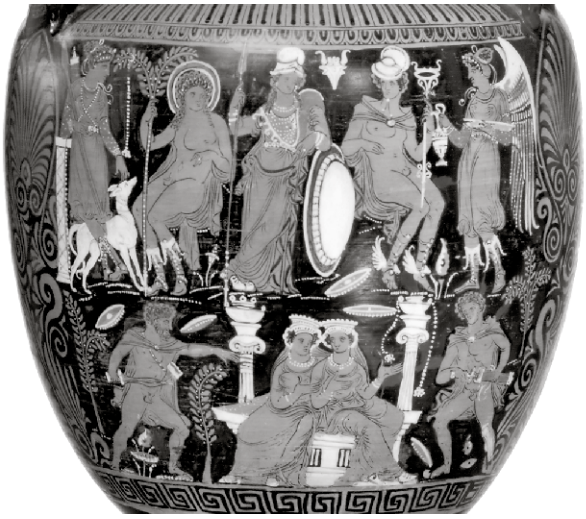
Sur le vase n° 2 (fig. 2), on note la présence[20] d'Hermès, d'Athéna et d'Apollon avec un cygne, tandis que le vase n° 6 (fig. 6) montre Aphrodite, Éros, Athéna et sans doute Hermès ; le vase n° 9 (fig. 9) montre Artémis avec un chien, Apollon, Athéna, Hermès et Niké ; et enfin, sur le vase n° 10 (fig. 10), on peut voir Hermès, Athéna, Apollon et Artémis. Ce sont donc en tout neuf divinités différentes qui occupent les registres supérieurs.

6 Cratère à volutes d'Emblem, coll. privée Moonen (Belgique ; cat. n° 6), détail.

7 Relief funéraire de calcaire du Princeton University Art Museum (cat. n° 7).

PAGE DE DROITE
8 Amphore, coll. privée (cat. n° 8), détail.

9 Cratère à volutes, coll. privée (cat. n° 9), détail.



Interprétations de la scène

Un grand nombre d'études ont été consacrées à ce thème énigmatique, qui intrigue les archéologues depuis plus de 175 années de recherches, le tout premier article sur le sujet, consacré au vase de Ruvo (n° 2), datant de 1836[21]. Trois d'entre elles méritent d'être évoquées ici.

La première, de Carl Robert, date de 1919[22] : l'auteur se livre à une minutieuse description de la scène et tire de cette analyse un certain nombre de déductions, sans toutefois identifier le mythe proprement dit, ni donner de noms aux quatre protagonistes principaux. Pour lui, le jeune homme défend les deux suppliantes contre l'agression du roi.

La deuxième, est celle de Christian Aellen, parue en 1986, que nous avons déjà mentionnée[23] : le chercheur, suivant une proposition de F. Marx[24] qu'il approfondit et argumente, rapproche la scène illustrée de celle d'une comédie de Plaute, le *Rudens*[25].

Celle-ci se déroule sur la côte de Cyrène, près d'un temple de Vénus et de la maison de campagne d'un vieillard athénien, Démonès, dont la fille, Palestra, a été enlevée dans son enfance. Cette dernière est entre les mains d'un proxénète, Labrax. Un jeune Athénien, Pleusidippe, est tombé amoureux d'elle et a cherché à l'acheter : il a d'ailleurs déjà versé un acompte à Labrax. Mais celui-ci, ne tenant pas compte du marché passé avec Pleusidippe, a emmené secrètement en Sicile les jeunes filles qu'il possède, dont Palestra, destinées à son commerce de souteneur. Cependant, après une violente tempête, le bateau fait naufrage. Palestra et l'une de ses compagnes, Ampélisque, gagnent la côte. Elles sont recueillies par une vieille prêtresse de Vénus, Ptolémocratie. Labrax est alors également rejeté sur le rivage. Il retrouve les jeunes filles et essaie de les arracher au temple. Elles sont toutefois protégées par Trachalion, l'esclave de Pleusidippe, qui leur indique de prendre place sur l'autel afin d'y trouver refuge. Puis Démonès intervient également, afin de les défendre. Elles sont finalement sauvées des griffes de Labrax par Pleusidippe : c'est cette scène[26] autour de l'autel qui, selon Christian Aellen, serait suseptible de figurer sur les vases et le relief du corpus. Puis un pêcheur, esclave de Démonès, après avoir tiré le cordage (*rudens* en latin) de son filet, y découvre la valise de Labrax. Celle-ci contient un coffret appartenant à Palestra, dont le contenu révèle qu'elle est la fille de Démonès. Heureux, celui-ci annonce alors les fiançailles de sa fille retrouvée avec Pleusidippe, conviant tous les protagonistes à un banquet.

Selon cette interprétation, les personnages figurés sur les vases et le relief apuliens[27] seraient à rapprocher de ceux du *Rudens* de Plaute[28], cet auteur romain ayant basé sa pièce sur des écrits grecs antérieurs[29]. Ainsi, selon Christian Aellen[30], les deux personnages masculins, entourant les suppliantes apparentées à Palestra et Ampélisque, seraient Pleusidippe pour le jeune homme, et Labrax pour son adversaire d'âge mûr.

Éditée en 1988, la dernière étude est due à P. E. Arias[31], qui propose pour sa part de voir ici une illustration du mythe de Procnée et Philomèle, filles de Pandion, souverain d'Athènes ; celui-ci donna l'aînée en mariage à Térée, roi de Thrace et fils d'Arès, et de leur union naquit un fils, Itys. Mais Térée tomba bientôt amoureux de sa belle-sœur, Philomèle, à qui il fit violence avant de lui couper la langue afin de l'empêcher de le dénoncer. Au moyen d'une broderie, celle-ci réussit cependant à tout révéler à sa sœur, qui décida de punir le coupable en lui donnant à manger son propre fils, Itys. Les quatre figures principales seraient donc à interpréter, selon Arias, comme les deux sœurs Procnée et Philomèle, entourées du roi Térée et de l'un de ses sbires.

10 Cratère à volutes déposé au MAH (coll. privée, cat. n° 10), détail.

L'énigme demeure

Ainsi, à ce jour, seuls neuf vases connus présentent cette iconographie particulière, tandis qu'un relief en pierre montre un segment du schéma de base. Ce nombre est relativement restreint. De plus, tous ces vases, de même que le relief, ont été produits uniquement en Apulie. Le schéma défini plus haut ne se retrouve en effet ni sur les vases attiques ni sur ceux produits ailleurs en Grande Grèce. Alors, quel est ce mythe qui a obtenu la faveur des Apuliens au point qu'ils furent les seuls à le représenter sur leurs vases funéraires ? Quelles en sont les spécificités qui firent que les futurs défunts ou leur famille choisirent les vases où il était représenté pour les accompagner dans leur tombeau ? Quel message recèle-t-il ?

Quel événement a obligé les deux suppliantes à chercher asile sur l'autel ? Quel lien unit ces deux jeunes femmes ? Qu'est-ce qui unit ou sépare le jeune homme et l'homme d'âge mûr ? Les deux hommes attaquent-ils les suppliantes ? Ou l'un d'entre eux les défend-il ? Et si c'est le cas, lequel des deux ? Quelles sont les implications des divinités dans la scène qui se déroule à leurs pieds ? Ont-elles un message à nous transmettre ? Ou ne sont-elles que des éléments purement secondaires ?

Les différentes hypothèses interprétatives brièvement évoquées ici, et d'autres encore, ainsi que les différentes questions soulevées dans le paragraphe précédent, seront discutées plus en détail dans l'étude que nous consacrons actuellement à ce sujet mythologique non identifié à ce jour, dont l'iconographie se révèle aussi complexe que peu commune – elle n'apparaît, rappelons-le, que sur un corpus réduit à une dizaine d'œuvres répertoriées –, et dont la diffusion semble s'être limitée à la région apulienne. |

Notes

1 Inv. n° 24 692. Hauteur totale (avec les volutes) : 92,5 cm ; cat. n°1.
2 Voir le catalogue en fin d'article.
3 Ni la date à laquelle la pièce a été acquise par l'ancien propriétaire ni le lieu d'achat et encore moins le lieu de découverte ne sont connus. Les vases apuliens étant fabriqués pour une consommation locale, celui-ci provenait certainement de cette région.
4 Trendall/Cambitoglou 1991-1992, pp. 96 et 144.
5 Trendall/Cambitoglou 1982, pp. 1302-1303.
6 Trendall/Cambitoglou 1982, p. 486.
7 Le *iynx* est un instrument de musique qui tire son nom de celui d'un oiseau ; en bois ou en métal mince, il se compose d'une roue, au travers de laquelle passait un cordon ; une extrémité de celui-ci dans chaque main, on tirait brusquement et la roue tournait, faisant siffler l'instrument, rappelant ainsi le cri de l'oiseau. Les peintres de vases réservaient cet instrument aux femmes, à l'exception du petit Éros, dont il est l'un des attributs. Henrichs 1999. Gossen 1919.
8 Trendall/Cambitoglou 1991-1992, pp. 96-97, n° 126a, pl. XIX,1.
9 Trendall/Cambitoglou 1991-1992, p. 96. Le *pilos* est un couvre-chef masculin en feutre ou en cuir, sans bord, formant un cône à extrémité arrondie, attribut des marins et des artisans ; sur ce modèle ont été créés des casques en métal, tel celui que porte le jeune homme. Aellen *et al.* 1986, p. 279.

suite des notes p. 36 ›

Catalogue

N° 1 (fig. 1) MAH, inv. 24 692. | Aellen *et al.* 1986, pp. 17 et 71-83. Trendall 1989, pp. 84-85, fig. 179 ; p. 279, n° 179. Trendall / Cambitoglou 1991-1992, pp. 96-97, n° 126a ; pl. XIX,1. | Attribution : peintre de Bari 12 061.

N° 2 (fig. 2) Italie, Ruvo, Musée Jatta, inv. J. 414. | Trendall / Cambitoglou 1978, p. 409, n° 68. Trendall / Cambitoglou 1982, p. 532. Aellen *et al.* 1986, pp. 71-83. Trendall / Cambitoglou 1991-1992, p. 104, n° 68. | Attribution : peintre faisant partie du Groupe du Vatican W4.

N° 3 (fig. 3) Russie, Saint-Pétersbourg, The State Hermitage Museum, dès 1861, inv. 1705 (St. 452). Ancienne Collection Campana, Rome, jusqu'en 1861 : série XIV, n° 10. | Trendall / Cambitoglou 1978, p. 409, n° 68. Trendall / Cambitoglou 1982, p. 532. Aellen *et al.* 1986, pp. 71-83. Trendall / Cambitoglou 1991-1992, p. 148, n° 47a. | Attribution : peintre de Darius.

N° 4 (fig. 4) MAH, dépôt de l'Association Hellas et Roma, inv. HR 1997-25. Ancienne collection Errera, Bruxelles, avant 1997 ; ancienne collection R. Barone, Naples, en 1862. | Trendall / Cambitoglou 1978, p. 409, n° 68. Trendall / Cambitoglou 1982, pp. 532 et 534, n° 286. Aellen *et al.* 1986, pp. 71-83 et 284. Trendall / Cambitoglou 1991-1992, p. 142, n° 286. | Attribution : A. D. Trendall et A. Cambitoglou avaient, dans un premier temps, identifié le peintre de ce vase comme étant le peintre des Enfers. Mais, dans une lettre datée du 9 janvier 2006, que nous a adressée A. Cambitoglou, celui-ci nous indique : « *One thing, however, I am sure about : the vase ex-Errera now in Geneva is not by the Underworld Painter. It is, wrongly attributed in RVAp to him* ». Il ne donne cependant pas de nouvelle attribution à ce vase dans ce courrier. Jacques Chamay nous a toutefois indiqué, dans une communication orale, qu'A. Cambitoglou lui avait dit, à titre privé, que ce vase était une œuvre du peintre de Schulthess ou d'un membre de son atelier.

N° 5 (fig. 5) MAH, dépôt d'une collection privée, inv. A 2003-46 / dt. Ancienne collection Termer, Hambourg : inv. K1/47. | Trendall / Cambitoglou 1982, pp. 532, 961-962, n° 2a. Trendall / Cambitoglou 1983, p. 182, n° 2a, pl. XXXVIII, 2-4. Aellen *et al.* 1986, pp. 71-83. Trendall 1989, p. 99, fig. 256 ; p. 280, n° 256. Trendall / Cambitoglou 1991-1992, p. 345, n° 2a. | Attribution : peintre du Saccos Blanc.

N° 6 (fig. 6) Belgique, Emblem, Collection Moonen. | Aellen *et al.* 1986, pp. 71-83 et 284. Trendall / Cambitoglou 1991-1992, p. 147, n° 17c ; pl. XXXV,3. | Attribution : peintre de Darius.

N° 7 (fig. 7) États-Unis d'Amérique, Princeton, University Art Museum, inv. y1983-34. | Art Museum Princeton 1984, pp. 40-41, fig. p. 40. Aellen *et al.* 1986, pp. 71-83 et 283. | Relief tarentin d'un monument funéraire ; entre 320 et 300 av. J.-C. ; calcaire, haut. 27,5, larg. 30, ép. 8,8 cm, don de la Fondation Willard T. C. Johnson Inc. et d'un donateur anonyme.

N° 8 (fig. 8) Collection privée. | Schauenburg 1994, p. 562, n° 7. | Attribution : peintre non identifié.

N° 9 (fig. 9) Collection privée. | Schauenburg 1994, p. 558 ; p. 560, fig. 21-23 ; p. 562, n° 6. | Attribution : peintre du Saccos Blanc

N° 10 (fig. 10) MAH, dépôt d'une collection privée, inv. A 2003-34 / dt. | Attribution : Dans la lettre d'A. Cambitoglou mentionnée plus haut (voir n° 4) ce dernier identifie le peintre de ce vase inédit : « *By one of the forerunners of the Darius Painter, or perhaps a very early work by himself. The reverse shows an influence of the Painter of Copenhagen 4223 (cf. in particular the reverses of the volute-kraters Taranto, 61497 RVAp II, p. 464, n° 17/46 and Hamburg, Termer Collection RVAp First Supplement, p. 66, n° 49c). For a parallel among the earlier work of the Darius Painter cf. the volute-krater Emblem, Moonen Collection RVAp Second Supplement, p. 147, n° 18/17c.* ». Il est à relever que ce dernier vase, d'Emblem, mentionné par A. Cambitoglou, est celui faisant justement partie de ce corpus (n° 6). Inédit.

suite des notes

10 Le *cécryphale* est une résille ou coiffe d'étoffe tissée qui enserre la chevelure. Aellen *et al.* 1986, p. 278.
11 Le peintre n'a pas doté la jeune suppliante de gauche du même type de diadème. Nous pensons que cela est dû à la position de profil de son visage, et non pas parce qu'il a voulu distinguer les deux femmes. En effet, à part leur coiffure, elles sont en tout point identiques.
12 Bâton servant d'arme de jet pour la chasse.
13 Pour ce type de casque, voir plus haut note 9.
14 L'exemple le plus connu d'un héros escorté dans ses aventures par un compagnon est sans doute celui d'Héraclès, qui était accompagné par Iolaos. Mais la mythologie offre de nombreuses autres associations semblables, tels Oreste et Pylade, Thésée et Pirithoos, ou encore Achille et Patrocle, son ami si cher.
15 Les *pinakès* sont des plaques votives en terre cuite, peintes, sorte de petits tableaux. Aellen *et al.* 1986, p. 279.
16 Aellen *et al.* 1986, pp. 17, 71-83, 283-284.
17 Sur ce relief on remarque l'absence des deux hommes. Pourtant Christian Aellen a décidé de l'inclure dans le corpus en raison de la position proche des deux jeunes suppliantes, ainsi que de la présence de la vieille femme qui rappelle celle apparaissant sur le vase de Saint-Pétersbourg.
18 Ce vase, inédit, est publié ici pour la première fois.
19 Il s'agit des quatre cratères à volutes catalogue n° 1, 4, 5 et 10.
20 Les divinités sont énumérées de gauche à droite.
21 Morelli mentionne la proposition de Schulz, datant de 1836, concernant la scène illustrant le vase de Ruvo, que ce dernier rapproche de l'*Antigone* de Sophocle : Sophocle (Belles-Lettres 1989), p. 92-94, vers 527-577. Morelli 2001, n° 79, p. 109, note 20. À ce jour, il n'a pas encore été possible de trouver cet article très ancien de Schulz. Mais les recherches pour ce faire continuent.
22 Robert 1919, p. 370-377, fig. 281-283.
23 Aellen *et al.* 1986, pp. 17, 71-83, 283-284.
24 Marx 1928, pp. 99, 148-149, 155, 273-278 ; fig. p. 1.
25 Plaute (Belles-Lettres 1962).
26 Plaute (Belles-Lettres 1962), Acte III, scène 6, vers 839-880.
27 La production des vases apuliens étudiés a eu lieu durant toute la seconde moitié du IVe siècle av. J.-C. Le relief, quant à lui, date de la fin du IVe siècle av. J.-C.
28 La composition des pièces de Plaute est évaluée, pour sa période faste, de la fin du IIIe siècle à sa mort vers 184 avant Jésus-Christ.
29 Plaute, dans son prologue, indique qu'il s'est basé sur une comédie de Diphile, aujourd'hui perdue, pour composé son *Rudens* : « *Primundum huic esse nomen urbi Diphilus / Cyrenas uoluit.* » (« Tout d'abord cette ville a pour nom Cyrène ; ainsi l'a voulu Diphile. ») ; Plaute (Belles-Lettres 1962), p. 118, vers 32-33. La comédie de Diphile parodiait vraisemblablement elle-même une tragédie qui trouvait sa source dans le mythe en question.
30 Aellen *et al.* 1986, p. 78.
31 Arias 1990, pp. 531-532, pl. 83, n° 3-4.

REMERCIEMENTS

Que soient remerciés ici Serge Rebetez, assistant conservateur du Centre d'iconographie genevoise, et Corinne Borel, collaboratrice scientifique au Musée, pour leurs minutieuses relectures ; Bettina Jacot-Descombes et Flora Bevilacqua, photographes du Musée, pour leurs photographies révélatrices des aspects tant esthétiques qu'archéologiques des vases ; Pierre Grasset, polygraphe, pour son travail sur les diverses sources iconographiques provenant d'autres institutions.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Marc-Antoine Claivaz, photothécaire documentaliste, Musée d'art et d'histoire, Genève. marc-antoine.claivaz@ville-ge.ch.

BIBLIOGRAPHIE

Aellen *et al.* 1986. *Suppliantes* par un précurseur du *peintre de Darius*. In : Ch. Aellen, A. Cambitoglou, J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu, vases grecs d'Italie méridionale*. Hellas et Roma 4, Genève, 1986, pp. 17, 71-83, 283-284.

Arias 1990. Paolo Enrico Arias, Considerazioni sulle rappresentazioni figurate delle « supplici » nell'arte greca di età ellenistica. In : *Akten des XIII. internationalen Kongresses für klassische Archäologie, Berlin 1988*. Mainz am Rhein, 1990.

Art Museum Princeton 1984. *Record of the Art Museum, Princeton University, Acquisitions of the Art Museum 1983*. Princeton, 1984, vol. 43, n° 1.

Henrichs 1999. Albert Henrichs, article *iynx*. In : Simon Hornblower, Antony Spawforth (dir.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1993, p. 792.

Gossen 1919. Gossen, article Ιυγξ. In : August Friedrich von Pauly, Georg Wissowa *et alii*, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Munich, 1919, X, 2, col. 1384-1386.

Marx 1928. Friedrich Marx, *Plautus Rudens*. Leipzig, 1928.

Morelli 2001. Giuseppe Morelli, *Teatro attico e pittura vascolare. Una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*. Spudasmata, 84, Hildesheim – Zürich – New York, 2001.

Plaute (Belles-Lettres, 1962). Plaute, *Rudens*. Paris, Belles-Lettres, 1962, tome VI, pp. 110-201.

Robert 1919. Carl Robert, *Archaeologische Hermeneutik*. Anleitung zur Deutungklassischer Bildwerke, Berlin, 1919.

Schauenburg 1994. Konrad Schauenburg, Baltimoremaler oder Maler der weissen Hauben ? Zu zwei Krateren in Privatbesitz. *Archäologischer Anzeiger*, 1994, pp. 543-569.

Sophocle (Belles-Lettres, 1989). Sophocle, *Antigone*. Paris, Belles-Lettres, 1989, tome I, pp. 61-122.

Trendall / Cambitoglou 1978. Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, vol. I : Early and middle Apulian*.Oxford, 1978.

Trendall / Cambitoglou 1982, Indexes. Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, Indexes*. Oxford, 1982.

Trendall / Cambitoglou 1982, vol. II. Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, vol. II : Late Apulian*. Oxford, 1982.

Trendall / Cambitoglou 1983. Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *First Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*. Londres, 1983, BICS, Supplement n° 42.

Trendall 1989. Arthur Dale Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. Londres, 1989.

Trendall / Cambitoglou 1991-1992. Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *Second Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*. Londres, 1991-1992, BICS, Supplement n° 60, Parties I-II.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH, Genève, B. Jacot-Descombes (fig. 1, 4) ; F. Bevilacqua (fig. 5) ; N. Sabato (fig. 10).
Musée Jatta, Ruvo (fig. 2).
The State Hermitage Museum, Saint-Pétersbourg, L. Kheifets (fig. 3).
G. Moermans, Hasselt, Belgique (fig. 6).
Princeton University Art Museum, B. M. White, (fig. 7).
D. Widmer, Bâle (fig. 8, 9).